

LA ESMERALDA

Victor Hugo, adaptateur de lui-même

MASUMI MORITA

Chacun sait que dans un opéra, le compositeur n'est pas seule partie prenante et ne peut être dissocié de son librettiste : le compositeur se choisit un collaborateur ou effectue lui-même la tâche du dramaturge. Sans doute, dans son travail, doit-il alors tenir compte d'exigences théâtrales et musicales qui limitent sa liberté. La contrainte est d'autant plus grande s'il s'agit d'une adaptation. Or, toute modification est motivée par un certain nombre de raisons : la première étant le passage à la scène. En général, en effet, toutes les œuvres littéraires subissent à cette occasion suppressions et additions à la fois. Il est impossible de tout conserver d'une œuvre originale. Quant à l'intrigue, son évolution est alors simplifiée, ce qui affecte également les personnages et leur caractère. La deuxième raison qu'on peut alléguer serait que la mise en musique d'une pièce nécessite certaines modifications du texte, soit pour des raisons de technique de chant, soit pour ménager des espaces plus particulièrement propres à des effets musicaux ou simplement sonores. Les librettistes eux-mêmes pensent à la disposition d'airs et d'ensembles susceptibles de provoquer les applaudissements du public, laissant ainsi une place privilégiée aux émotions musicales que le compositeur illustrera librement. De plus, le choix des expressions est volontairement simple dans le dialogue, avec des mots qui, tout en se prêtant par

leur rythme et leur phonétique à la mise en musique, ne demandent pas à l'auditeur un trop grand effort pour être reconnus.

Comment les librettistes dans la réalité transforment-ils un texte original pour en faire un livret ? La question m'a paru digne d'intérêt. Pour essayer d'y répondre, j'examinerai *la Esmeralda* de Louise-Angélique Bertin, sur un poème de Victor Hugo. Dans ce cas, c'est en effet l'auteur lui-même qui arrange son récit et écrit un livret en vers à partir de son propre roman. Les solutions qu'il est alors susceptible d'apporter aux problèmes de traitement que pose son œuvre pourraient peut-être nous donner des indications précieuses sur la nature essentielle de la différence entre une œuvre dramatique (ou lyrique) et une narration.

C'est en 1831 que le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo a été mis à la portée du public français. Certains compositeurs comme Berlioz et Meyerbeer s'y sont immédiatement intéressés. Berlioz voulut même composer un opéra d'après ce roman, ce qu'il n'a pas réalisé. Or, l'année suivante, Victor Hugo se met à la tâche et ébauche certains fragments de *la Esmeralda* pour une de ses amies, Louise Bertin (compositeur mineur)¹. L'élaboration du livret demandera finalement près de cinq ans. La première représentation de l'œuvre eut lieu le 14 novembre 1836 : son souvenir a complètement disparu aujourd'hui. Ce texte oublié nous offre pourtant l'occasion d'approfondir certains problèmes qui tiennent à ce qu'on pourrait appeler la transcription. D'abord, je comparerai le texte original du roman avec le livret en examinant celles des parties qui ont été modifiées, pour quelles raisons, et la transformation dont elles sont l'objet. Ensuite, je m'arrêterai sur le fonctionnement des didascalies pour tenter une comparaison avec les passages narratifs du roman et enfin j'analyserai l'ensemble du dialogue au point de vue de la versification.

I. AUTO-ADAPTATION

Le roman, *Notre-Dame de Paris* offre une description de toute la société française au XV^e siècle ainsi qu'un panorama de Paris à cette époque. La cathédrale Notre-Dame de Paris est traitée comme un des héros du roman : Frollo, l'archidiacre de Notre-Dame y dissimule sa passion ténébreuse, elle offre un asile à Esmeralda, fait partie de la vie de Quasimodo, le sonneur de cloches. C'est enfin elle qui punit le crime de Frollo, lancé par Quasimodo du haut de la tour. Notre-Dame est donc le pivot de l'histoire : les personnages se meuvent dans son ombre et finissent tous par y mourir.

Ouvrons le livret. Le nom d'Esmeralda nous renvoie immédiatement à la bohémienne du roman *Notre-Dame de Paris*. Esmeralda est naturellement devenue le personnage principal, comme déjà le titre l'indique. Hugo conserve donc l'intrigue constituée autour d'elle, belle et jeune danseuse des rues. Il s'agit ici d'une nécessité de l'adaptation. En pensant à la mise en scène, l'auteur essaie de composer des tableaux assez clairs pour que l'histoire se déroule de façon compréhensible au public. Le spectateur doit saisir l'intrigue au simple regard, même si les paroles de la scène, chantées, ne lui sont pas trop intelligibles. Pour comprendre ce travail, une comparaison s'impose entre le livret et l'original romantique. Regardons le schéma. (Les ronds indiquent les scènes qui existent dans le livret et les croix indiquent celles qui sont supprimées.)

Commençons d'abord par les suppressions. Dans le livret, Hugo procède naturellement à des coupures pour adapter les quelques cinq cents pages du roman à son opéra en quatre actes. L'intrigue suit, au dénouement près, dont je parlerai plus loin, celle de l'original. Hugo ampute complètement la part du texte

consacrée aux simples descriptions de lieux et au portrait des personnages. Sur la scène, il va de soi que les personnages en costume et les paysages sont représentés devant le spectateur. Les descriptions historiques ainsi que des digressions d'intérêt trop philosophique, politique ou littéraire, qui couraient le risque de paraître monotones, ont disparu. Prenons des exemples.

Le premier et le quatrième livres sont consacrés à la présentation des personnages. Le troisième livre est purement un descriptif de Paris. Dans le cinquième livre, l'auteur parle d'art et d'histoire. Ces quatre livres sont entièrement supprimés.

D'autres coupures tiennent à ce qu'au XVII^e siècle on eût appelé le respect des « bienséances ». Ainsi, dans le premier chapitre du sixième livre, une allusion sanglante, au moment où le sonneur de cloches est tourmenté, et de même, dans le huitième livre, les trois premiers chapitres qui sont consacrés au jugement, à la torture et à la sentence de mort contre la bohémienne, sont supprimés à cause de leur grande cruauté. En outre, Hugo ramène la pièce à son noyau dramatique constitué par les quatre personnages : Esmeralda, Frollo, Phœbus et Quasimodo en supprimant

	Livre I	Livre II	Livre III	Livre IV	Livre V	Livre VI	Livre VII	Livre VIII	Livre IX	Livre X	Livre XI
Ch.1	×	×	×	×	×	×	○	×	×	×	×
Ch.2	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
Ch.3	×	○		×		×	○	×	×	×	×
Ch.4	×	○		×		○	×	○	×	×	×
Ch.5	×	×		×		×	×	×	×	×	
Ch.6	×	○		×			○	○	×	×	
Ch.7		×					○			×	
Ch.8							○				

des comparses comme Gringoire, le frère de Frollo, Jehan, la mère d'Esmeralda, etc. De sorte que certains chapitres s'en trouvent automatiquement supprimés. Quant aux trois derniers livres, la transformation du dénouement en rendait la suppression nécessaire.

Examinons maintenant quelles sont les correspondances entre les chapitres du roman et les scènes de l'opéra au cours de chaque acte.

Au premier acte, la relation entre les quatre personnages principaux est clairement indiquée au spectateur. Frollo a des sentiments pour la Esmeralda : « Frémis, jeune fille ; / Le prêtre est jaloux ! » (acte I, sc. 1). Entre Frollo et Quasimodo, la relation est de maître à serviteur : « A genoux, traître ! / Pardonnez, maître ! » (acte I, sc. 1). Clopin aussi se fait serviteur de Frollo : « Puis-je vous servir ? » (acte I, sc. 2). Le premier événement important est le suivant : lorsque Quasimodo enlève Esmeralda sur l'ordre de son maître Frollo, qui l'aime d'un amour sournois, Phœbus, futur amant de cette bohémienne, la sauve. La rencontre de ces deux personnages laisse pressentir le dénouement tragique, désormais inéluctable pour nous autres qui connaissons déjà l'histoire du roman. Les amours d'Esmeralda et de Phœbus formeront donc l'intrigue centrale du drame.

La première scène du deuxième acte est celle du supplice. Esmeralda donne de l'eau à Quasimodo sur le pilori, épisode à partir duquel celui-ci sent pour elle une sorte d'affection. Voici le commentaire de Hugo dans son roman : « C'eût été partout un spectacle touchant que cette belle fille, fraîche, pure, charmante, et si faible en même temps, ainsi pieusement accourue au secours de tant de misère, de difformité et de méchanceté. Sur un pilori, ce spectacle était sublime » (page 233)². Il était donc important de conserver cette action. Les trois scènes suivantes se déroulent au sein de la bourgeoisie : ici le secret d'Esmeralda, amoureuse

de Phœbus est révélé au spectateur.

C'est au troisième acte que se passe le deuxième événement central. Phœbus donne rendez-vous à la bohémienne. Frollo, tourmenté par une passion secrète pour cette dernière, guide le capitaine dans la chambre où se trouve Esmeralda, s'y cache, poignarde Phœbus et s'enfuit, enfin impute ce crime à Esmeralda.

Au quatrième acte, Hugo conserve la scène de la confession d'amour de Frollo et de l'ultimatum donné à Esmeralda dans l'enceinte de la cathédrale, ainsi que la scène où Quasimodo sauve Esmeralda de l'asile.

A l'évidence, Hugo tire de *Notre-Dame de Paris* un scénario dont les principaux tableaux gravitent autour de l'épisode de la bohémienne. On remarquera que le final de chaque acte débouche sur un coup de théâtre constituant, d'acte en acte, une progression dramatique. Ainsi toute la suite des événements nous est présentée clairement. L'auto-adaptation est un miracle de concision. Quoique *Notre-Dame de Paris* soit un long roman de cinq cents pages, les suppressions du livret ne se font pas sentir dans le sens où les personnages et leurs actions restent assez explicites, même sans le secours de la musique, qui leur est comme une « broderie ».

Bien entendu, cette excision n'affecte pas seulement la durée mais aussi la structure et le contenu de l'histoire. En ce qui concerne les ajouts, voici quelques exemples :

A trois reprises, on trouve de nouveaux dialogues où paraît Clopin, le roi de Thune : A la deuxième scène du premier acte, Hugo place un épisode pendant lequel Clopin propose à Frollo d'être son serviteur. Cet ajout est une préparation des scènes ultérieures. Dans la troisième scène du troisième acte, le prêtre demande à Clopin de chercher une place dans une chambre qui lui permette de guetter Phœbus et Esmeralda au cours de leur

rendez-vous. Et enfin dans la troisième scène du dernier acte, Clopin apprend que Phœbus n'est pas mort et Frollo lui demande de sauver Esmeralda.

Par ailleurs, à la troisième scène du premier acte, a lieu la première rencontre de Phœbus et d'Esmeralda. Après que celui-ci a sauvé la jeune femme, Hugo rédige une scène qui leur est entièrement consacrée. La scène, fort longue dans le livret, dure cinq lignes dans l'original. Cette scène, imaginée par Hugo selon les règles classiques, est d'un bel effet théâtral. En plus, l'auteur a conscience de la différence entre le roman et l'opéra. Le roman fait davantage appel à l'imagination que l'opéra qui est, lui, surtout un art visuel. Hugo prépare le clou du spectacle musical à travers l'image des deux protagonistes. Probablement pensait-il à la nécessité d'une scène amoureuse en duo, indispensable, dans la mesure où elle donnait de la concentration dramatique à l'opéra. Ainsi l'histoire d'amour est-elle considérablement modifiée. J'y reviendrai plus loin.

J'examinerai aussi les transformations que subissent certains personnages et certains épisodes.

En premier lieu, l'auteur modifie les récits trop difficiles à visualiser. A la troisième scène du premier acte, Phœbus donne son écharpe à Esmeralda. Le spectateur verra toujours en cette écharpe une preuve d'amour. Cette action prépare de loin l'événement de l'acte suivant, où la fiancée de Phœbus, à la deuxième scène, s'aperçoit que celui-ci ne porte pas son écharpe, puis constatera qu'Esmeralda la porte, avant de l'arracher et de tomber évanouie à la troisième scène. Une telle action permet au spectateur de saisir d'une manière claire cette manifestation de jalousie féminine. Ces accessoires importants de l'opéra assument le rôle que tenait, dans le roman, la chèvre de la bohémienne au moment où elle écrit le nom de Phœbus devant la jeune bourgeoise (et qu'il était évidemment impossible de faire monter sur la scène).

LA ESMERALDA (MORITA)

Aussi cette modification est-elle faite pour lutter contre l'in-vraisemblance.

En deuxième lieu, nous rencontrons une modification de rôle à la première scène du troisième acte. Le Vicomte de Gif, qui est créé pour le livret, joue le rôle de Jehan, frère de Claude Frolo dans le roman. Ce personnage apparaît comme un des bourgeois de l'acte précédent. Dans le roman, Phœbus parle de son rendez-vous avec Esmeralda à son ami, l'écolier Jehan. Leur conversation affiche un caractère très vulgaire, mêlé d'argot et de jurons, comme « corne de Dieu ! » (page 282), et est entachée de certaines plaisanteries d'ivrogne. Pourtant, dans l'opéra, Hugo fait parler ses personnages dans une langue plus relevée. C'est pourquoi, ce bourgeois, ami du capitaine réapparaît à la place de Jehan dans la scène. De même, cette transformation permet à Hugo une économie de personnages qui simplifie leurs relations mutuelles.

En troisième lieu, puisque l'auteur modifie l'intrigue, une transformation du caractère des personnages s'ensuit nécessairement. Dans le roman, le caractère de Phœbus est ambigu. Celui-ci est dépeint comme frivole, grossier, insignifiant et rude, mais aussi essentiellement séduisant, violent et égoïste et joue un rôle devant les femmes. Hugo décrit ce personnage : « il était d'humeur inconstante et, faut-il le dire ? de goût un peu vulgaire. (...) Il n'était à l'aise que parmi les gros mots, les galanteries militaires, les faciles beautés et les faciles succès » (page 240). En revanche le livret, supprime cette tendance à la vulgarité. A la scène du rendez-vous, sont éliminées les descriptions violentes et appelant directement à la sensualité. De même, dans le roman, Phœbus accompagné de sa fiancée reste indifférent le jour du jugement d'Esmeralda. Au contraire du roman, dans le livret, Phœbus apparaît pour sauver la bohémienne et s'unir à elle. Sa dernière réplique déclare : « Chaque pas que j'ai fait vers toi,

ma bien-aimée, / A rouvert ma blessure à peine encore fermée. » (acte IV, sc. 4). Cela met en relief la sincérité du capitaine. Hugo limite la dégradation du caractère de Phœbus en lui faisant tenir un langage uniformément noble. En somme, par ces modifications, l'auteur lui a attribué un rôle plus sympathique que dans le texte original. Ajoutons que Hugo a tendance à créer des héros tout bons ou tout mauvais (Frollo) en leur donnant un caractère précis dans le dialogue comme dans l'action. Ce contraste extrême produit un effet dramatique. Il s'agit donc ici de valoriser le héros en améliorant son statut par une conduite symbolique plus noble.

En dernier lieu, le dénouement est changé. Dans le roman, Esmeralda est condamnée à la pendaison. Quasimodo précipite l'archidiacre dans le vide, puis meurt à côté du corps d'Esmeralda, et Phœbus se marie avec sa fiancée. Dans l'opéra, au contraire, Phœbus seul meurt. Esmeralda s'unit à Phœbus mais, ne revoit enfin son amoureux que pour qu'il rende le dernier soupir dans ses bras. Ainsi, un coup de théâtre est produit. La fin reste dramatique mais est tout de même plus heureuse que dans le roman. On peut dire que Hugo écrit une intrigue mélodramatique pour s'intégrer à l'esprit de son temps. A cette époque en effet, une bohémienne comme Esmeralda ne pouvait pas s'élever dans la hiérarchie sociale établie. Malgré cela, la Esmeralda rêve d'une relation éternelle avec le capitaine. Lorsqu'elle arrive, pour la première fois, à toucher au bonheur qu'elle a désiré toute sa vie, la fatalité renverse son amour. Peut-être, Hugo répond-il à une attente du public et cherche-t-il à susciter sa sympathie en lui offrant cette issue socialement heureuse.

Par commodité, l'opéra est composé de plusieurs scènes dramatiques qui font comprendre nettement les développements psychologiques intérieurs des personnages. Grâce à ces modifications, le livret est plus clair et plus apte à la représentation. En

effet, l'auteur réussit dans une certaine mesure à « faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livret intitulé *Notre-Dame de Paris* »³.

II. DIDASCALIES

Le livret, de même que tout texte théâtral, se constitue de dialogues, et de didascalies. Ces dernières se situent toujours en dehors du dialogue et sont écrites au présent. Il s'agit d'un ensemble d'indications scéniques adressées aux producteurs ou aux metteurs en scène, aux décorateurs et aux acteurs : listes de personnages, descriptions des décors, des costumes et des actions. Cependant si le dialogue ne peut être changé sans que toute l'œuvre soit changée, la didascalie laisse en revanche une certaine liberté d'interprétation.

Dans *la Esmeralda*, Hugo fait l'économie des indications scéniques en recourant à des noms propres comme la cour des Miracles, le roi de Thune (acte I), la place de Grève (acte II, sc. 1), le parvis Notre-Dame (acte IV, sc. 2), qui font directement référence à l'œuvre romanesque. Hugo ne nous donne que de simples indications scéniques. La scène néanmoins s'appuie sur les descriptions du roman. Par exemple, le point de départ de la vision du premier acte permet d'annoncer au spectateur le lieu et l'époque où l'intrigue se déroulera. C'est une acte éclatant, qui présente de nombreux personnages mêlés dans un scène animée. Pourtant le lieu où se déroule le drame est la cour des Miracles, alors que dans le roman il s'agit de la place de Grève. Peut-être, Hugo a-t-il pensé à l'effet visuel de la scène. Nous sommes donc en présence à la fois de similitudes et de différences. A la première scène du deuxième acte, nous sommes dans le décor de la place de Grève en imaginant une scène sinistre d'après les

descriptions du roman : « un gibet et un pilori permanents, une justice et une échelle, comme on disait alors, dressés côte à côte au milieu du pavé, ne contribuaient pas peu à faire détourner les yeux de cette place fatale » (page 61). A la deuxième scène, le changement du décor qui donne une information au spectateur à la fois quant au lieu et au temps : « Plusieurs semaines s'étaient écoulées » (page 235). Hugo se contente d'une seule ligne : « Une salle magnifique où se font des préparatifs de fête » (acte II, sc. 2). Cette indication scénique n'est pas un nom propre, mais le décor d'un salon d'une maison bourgeoise est déterminé, conforme à la description du roman. Donc, ici aussi, la description romanesque tient lieu d'indication scénique. Par ailleurs, l'atmosphère sombre et sinistre de la première scène contraste avec les trois scènes suivantes brillantes. Cet effet visuel renforce le contraste entre le peuple pauvre et la bourgeoisie riche.

Dans d'autres didascalies, Hugo donne des explications précises. Prenons comme exemples la première scène du troisième acte :

« Le préau extérieur d'un cabaret. A droite la taverne. A gauche des arbres. Au fond une porte et un petit mur très bas qui clôt la préau. Au loin la croupe de Notre-Dame, avec ses deux tours et sa flèche, et une silhouette sombre du vieux Paris qui se détache sur le ciel rouge du couchant. La Seine au bas du tableau. » (acte III, sc. 1)

La comparaison avec les descriptions du roman nous montre que cette didascalie est presque fidèle à l'original :

« L'illustre cabaret de la Pomme d'Eve était situé dans l'Université, au coin de la rue de la Rondelle et de la rue Bâtonnier. C'était une salle au rez-de-chaussée, assez vaste et fort basse, avec une voûte dont la retombée centrale s'appuyait sur un gros pilier de bois peint en jaune ; des tables partout, de luisants brocs d'étain accrochés au mur, toujours force buveurs, des filles à foison, un vitrage sur la rue, une vigne à la porte, et au-dessus de cette porte une criarde planche de tôle, enluminée d'une pomme et d'une femme, rouillée par la pluie et tournant au vent

sur une broche de fer. Cette façon de girouette qui regardait le pavé était l'enseigne » (page 284).

Nous trouvons dans la narration, précisément indiqués le nom du cabaret, son emplacement, et le décor de l'intérieur du cabaret. En revanche, dans la didascalie, Hugo-librettiste décrit davantage l'extérieur du cabaret bien que la scène se déroule à l'intérieur. Il utilise volontiers un vocabulaire technique ; à droite, à gauche, etc. Notre-Dame et la Seine sont peints sur le tableau. Il décrit le cabaret vu de près dans une vision plus lointaine. Cela nous fait penser aux descriptions de Paris auxquelles Hugo a consacré beaucoup de pages. Cette didascalie donne l'indication d'un crépuscule, s'adressant ici peut-être à l'éclairagiste.

Par ailleurs, une des autres fonctions des didascalies est de remplacer l'action. Les didascalies sont donc un récit externe du point de vue du spectateur, en revanche du point de vue des comédiens, elles sont un récit interne. Elles indiquent où et comment il faut interpréter, en un mot, elles sont une injonction de l'auteur à travers le livret. L'indication de l'action se fait donc naturellement plus brève et concentrée que dans le roman. Premièrement, certaines didascalies indiquent la présence ou l'absence des personnages : « Entre », « Ils disparaissent » etc, d'autres annoncent où les personnages doivent se situer idéalement : « sur le devant de la scène », « au fond », « dans un coin », « au milieu du théâtre » etc.

Deuxièmement, certaines didascalies expliquent comment les comédiens doivent jouer un rôle ; « avec un geste de colère », « regarder avec anxiété », « s'approcher avec une curiosité mêlée d'admiration » etc. Comparons une des didascalies avec une description du roman :

« En ce moment, il (=Quasimodo) vit s'écarter la populace. Une jeune fille bizarrement vêtue sortit de la foule. (...) Il la vit en effet monter rapidement l'échelle. La colère et le dépit

le suffoquaient. » (page 232)

« Depuis quelques instants la Esmeralda s'est mêlée à la foule. Elle a observé Quasimodo avec surprise d'abord, puis avec pitié. »
(acte II, sc. 1)

Ces deux énonciations sont différentes. Dans le roman, Hugo suit la bohémienne à travers le regard de Quasimodo alors que dans le livret c'est le sentiment de la Esmeralda qui est dépeint, c'est elle qui mène l'action. Cette description psychologique aidera le travail du compositeur dans un certain sens. Pour ce dernier, la musique est en effet aussi révélatrice de l'âme que l'action.

Troisièmement, les didascalies sont écrites en tenant compte du problème de vraisemblance. A la troisième scène du premier acte, comme nous l'avons vu plus haut, Hugo ajoute l'épisode de Phœbus offrant son écharpe à Esmeralda au lieu de mettre en scène une chèvre : « Phœbus détache son écharpe et la lui offre. La Esmeralda prend l'écharpe et s'en pare. » (acte I, sc. 3)

D'autre part, dans le roman, Quasimodo et Frollo suivent Esmeralda ce qui est difficilement réalisable à la scène ; ainsi dans le livret, à la fin de la première scène du premier acte, ils l'attendent « au fond du théâtre » puis elle « entre » en scène. De même, dans le roman, Frollo attend Phœbus en se promenant devant la taverne où se trouve son rival, en épiant sans cesse. Lorsque Phœbus et son ami sortent, il les suit et apprend le projet de rendez-vous du capitaine avec Esmeralda. Dans le livret, les deux premières scènes du troisième acte se situent dans le cabaret. Frollo entre dans le cabaret et s'assoit à une table pour écouter la conversation entre Phœbus et son ami. En l'occurrence, sur la scène, il est difficile de marcher en parlant (en chantant), et plus encore de suivre un personnage, à cause des problèmes de vraisemblance. Si l'on peut marcher en parlant, voire suivre un personnage, cela reste cependant toujours dans un espace artificiellement limité. Ainsi est-il probable que dans

LA ESMERALDA (MORITA)

le livret, pour plus de vraisemblance, au moment où Phœbus sort, Frolo l'arrête. Les personnages peuvent jouer l'action dans un seul décor limité.

Il est à noter que certaines didascalies relèvent du domaine musical : « Torches, lanternes et musique » (acte I, sc. 1), « Pendant qu'il chante, les autres boivent et choquent leurs verres » acte IV, sc. 2), « On entend un bruit de cloches » (acte II, sc. 2), « on entend un chant grave et lointain venir de l'intérieur de l'église », « le chant s'approche lentement » (acte IV, sc. 4) etc. Hugo, romancier, écoute une musique imaginaire dans sa tête. En lisant le *Notre-Dame de Paris*, nous y rencontrons de nombreuses admirables descriptions musicales en des termes très précis.

La didascalie fait comprendre et sentir l'intime liaison qui existe entre le roman et le livret. La transition du roman au livret devient presque imperceptible. Chaque décor décrit se reconstitue à notre insu en l'une de ces merveilleuses représentations du roman. En lisant les didascalies, nous nous croyons en face d'une des tableaux du roman. *La Esmeralda* est tellement imbriquée dans la texture de *Notre-Dame de Paris*, que nous l'associons nécessairement au roman. Les didascalies d'un texte de théâtre ne sont pas entendues à la scène. Cette situation rappelle celle de l'œuvre originale par rapport au texte adapté et c'est elle qui permet au roman de jouer le rôle d'une vaste didascalie. En parlant par métaphore, on peut imaginer un iceberg. On en perçoit un quart à la surface de la mer mais trois autres quarts se cachent sous l'eau. Si l'on compare le roman *Notre-Dame de Paris* à l'iceberg dans son entier, *la Esmeralda* serait le bout qui apparaît à la surface de la mer. Le livret en effet serait d'une certaine manière le roman de la scène. Tout cet opéra constitue une vaste allusion au roman.

III. DIALOGUES

Nous arrivons maintenant au problème de l'adaptation du point de vue de la versification. Il est évident que Hugo écrit des vers en tenant compte de l'effet musical. Le livret de *la Esmeralda* fournit certains procédés caractéristiques du grand opéra : danse (ballet), vastes ensembles, scènes de cortège et de peuple, chœurs religieux en latin etc. Quant à la métrique, si dans l'ensemble de son théâtre Hugo utilise normalement les alexandrins, dans ce livret en revanche, il emploie des vers relativement courts et des mètres impairs qui conviennent à la chanson par leur rapidité de mouvements et un certain effet de légèreté et de fluidité. Il a également tendance à recourir à l'enjambement de vers à vers : comme dans le premier vers, la phrase n'est pas complète, les limites du vers tendent à s'estomper ce qui augmente la latitude rythmique laissée au musicien. Ces procédés brisent le rythme régulier et permettent au compositeur d'élargir ses phrases musicales afin de se conformer au mouvement des vers. Je voudrais montrer quelques exemples caractéristiques du point de vue du passage de la prose au vers.

1. Chœurs

Hugo ajoute de nombreux chœurs ; le chœur du peuple surtout, occupe une place importante dans l'opéra, transportant ainsi facilement le spectateur dans l'atmosphère de foule du roman.

Le chœur présente les personnages et le lieu où va se dérouler l'action. Par exemple, au premier acte, la scène commence par le chœur des Truands présentant Clopin et la Cour des Miracles : « Vive Clopin, roi de Thune ! / Vivent les gueux

LA ESMERALDA (MORITA)

de Paris ! » (acte I, sc. 1), musicalement, se chantant plusieurs fois. De même, avant que Quasimodo n'entre en scène, le chœur annonce au public sa venue : « Saluez, clercs de basoche ! / Hubins, coquillards, cagoux, / Saluez tous ! il approche. / Voici le pape des fous ! » (acte I, sc. 1). La longue description romanesque est réduite à quatre vers.

Au début du premier acte, le chœur dépeint une jeune danseuse égyptienne. Dans le roman, Hugo consacre plusieurs pages de description à cette danseuse. Comparons ici quelques lignes du roman avec quelques vers du livret :

« tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, (...) c'était une surnaturelle créature. » (page 63)

*« C'est la jeune fille,
L'enfant du malheur !
Quand son regard brille,
Adieu la douleur !
Son chant nous rassemble ;
De loin elle semble
L'abeille qui tremble
Au bout d'une fleur. »* (acte I, sc. 1)

Hugo recourt à la même métaphore de l'insecte pour décrire cette jeune fille. Il est à noter que la sonorité « abeille » est plus douce et « poétique » que « guêpe ». De plus, l'image du roman de la « guêpe » ne suggère que la taille mince de la Esmeralda en revanche, l'image du livret comprend l'idée de douceur exprimée par le rapport de l'abeille et la fleur associée au miel. Les vers « Quand son regard brille / Adieu la douleur » illustrent bien l'énoncé « une surnaturelle créature ».

Au début de la quatrième scène du deuxième acte, le chœur des dames et des seigneurs attire notre attention sur la bohémienne qui vient d'entrer en scène :

« Regardez ! son beau front brille entre les plus beaux,
Comme ferait un astre entouré de flambeaux ! » (acte II, sc. 4)

Fidèle à la description du roman : « c'était comme un flambeau qu'on venait d'apporter du grand jour dans l'ombre » (page 243), la beauté de la Esmeralda est comparée à des lumières éblouissantes. Hugo écrit ces vers en alexandrins pompeux sur le ton « élevé » cher aux dialogues classiques, avec l'emploi d'un mot poétique comme « astre » et la répétition précieuse du mot « beau ».

Le niveau de langue du chœur du peuple contraste avec celui des bourgeois et est donc révélateur de leur appartenance sociale.

Plusieurs scènes pittoresques et dramatiques sont accompagnées de chœurs. Le chœur joue un rôle de la narration, autrement dit, on peut dire que le chœur ainsi fonctionne comme une didascalie chantée.

2. Airs

En général, lorsqu'un air est chanté, l'intrigue se voit momentanément suspendue. Pourtant l'air est indispensable à la musique. En effet, le librettiste tend à laisser une place privilégiée aux émotions musicales. Sur le plan théâtral, les airs expriment les états d'âme des personnages. Il est à remarquer que ce livret néanmoins comporte peu d'airs. Prenons comme exemple l'air de Quasimodo à la troisième scène du quatrième acte qui est le seul personnage présent durant toute cette scène. Les cloches occupent une place importante dans le roman *Notre-Dame de Paris*. Hugo les décrit de sorte que leur son constitue un élément de base de l'univers romanesque. Elles représentent la vie des personnages même, en particulier, celle de Quasimodo. Les impressions auditives suggérées se répandent à travers l'œuvre comme si une

LA ESMERALDA (MORITA)

amplification du son des cloches se propageait dans l'espace. Cet air est écrit en vers de trois, cinq, sept et huit syllabes :

« *Mon Dieu ! j'aime,
Hors moi-même,
Tout ici !*

..... »

(acte IV, sc. 2)

Ces vers nous évoquent la partie descriptive du roman : « Ce qu'il aimait avant tout dans l'édifice maternel, (...) ce qui le rendait parfois heureux, c'étaient les cloches. Il les aimait, les caressait, leur parlait, les comprenait » (page 151).

« *Cloches grosses et frêles,
Sonnez, sonnez toujours !
Confondez vos voix grêles
Et vos murmures sourds !
Chantez dans les tourelles,
Bourdonnez dans les tours !* »

Nous nous souvenons de la magnifique description de la cloche au septième livre de *Notre-Dame de Paris* : « quand il (=Quasimodo) sentit cette grappe de cloches remuer sous sa main, (...) l'octave palpitante monter et descendre sur cette échelle sonore comme un oiseau qui saute de branche en branche, quand le diable musique, ce démon qui secoue un trousseau étincelant de strettes, de trilles et d'arpèges, se fut emparé du pauvre sourd (...) il animait les six chanteurs de la voix et du geste, comme un chef d'orchestre qui éperonne des virtuoses intelligents » (page 260). Hugo place cette chanson après la scène de la prison où la Esmeralda se désespère profondément. Cette musique la berce. De même, Quasimodo est charmé par le son des cloches, qui fascine aussi le spectateur.

Selon le témoignage de Berlioz qui a eu l'occasion de l'entendre, « L'air de Quasimodo, connu sous le nom d'*air des*

cloches, fut néanmoins applaudi et redemandé par toute la salle »⁴. Il ajoute que quelques auditeurs voulaient croire que ce morceau était écrit non par Louise Bertin mais par Berlioz. Hugo propose ainsi un air, convenable à une scène poétique, pour lequel mademoiselle Bertin trouve à déployer son talent pour la musique descriptive. En effet, le compositeur traduit admirablement l'amour du sonneur de Notre-Dame pour ses cloches tel que le décrit le roman.

3. Ensembles

Le musicien peut faire répéter horizontalement des mots dans un dialogue, aussi faire entendre verticalement plusieurs voix à la fois, enfin superposer obliquement les mots les uns aux autres. Dans ce dernier cas, les liaisons se fondent entre les différentes parties de la phrase. Si nous ne comprenons pas toujours les paroles dans les ensembles vocaux, à cause de l'évolution de la musique, cependant une nouvelle expressivité est apportée à la pièce. L'ensemble produit une forme musicale privilégiée qui permet d'accomplir des choses impossibles au théâtre, où le langage des mots est le seul moyen d'expression. On trouve dans le livret de *la Esmeralda* de nombreux ensembles vocaux. Par exemple, à la quatrième scène du deuxième acte, Hugo-librettiste écrit des vers en huitain hexasyllabique pour cinq voix mixtes : trois voix féminines, un ténor et une basse. Il ajoute donc des rôles masculins : Le Vicomte de Gif pour ténor, M. de Chevreuse et M. de Morlaix pour les basses. Il est probable que cela n'a guère d'autre justification que des raisons harmoniques. Cette scène tourne autour la bohémienne :

PHŒBUS

« Oh ! la divine créature !
Amis, de ce bal enchanté

LA ESMERALDA

« C'est mon Phœbus, j'en étais sûre,
Tel qu'en mon cœur il est resté !

LA ESMERALDA (MORITA)

*Elle est la reine, Je vous jure.
Sa couronne, c'est sa beauté !*

..... »

*Ah ! sous la soie ou sous l'armure,
C'est toujours lui, grâce et beauté !*

..... »

M. DE CHEVREUSE

*« C'est une céleste figure !
Un de ces rêves enchantés
Qui flottent dans la nuit obscure
Et sèment l'ombre de clartés !*

..... »

FLUEUR-DE-LYS

*« Qu'elle est belle ! j'en étais sûre.
Oui, je dois être, en vérité,
Bien jalouse, si je mesure
Ma jalousie à sa beauté !*

..... »

MADAME ALOISE

*« C'est une belle créature !
Il est étrange, en vérité,
Qu'une bohémienne impure
Ait tant de charme et de beauté !*

..... »

(acte II, sc. 4)

Ces vers remplacent les descriptions psychologiques dans le roman à propos de leur amour, leur jalousie etc ; Phœbus vocalise son amour passionné pour Esmeralda. M. de Chevreuse chante la beauté de l'égyptienne et son inquiétude pour Phœbus qui est tombé amoureux d'elle. Esmeralda dit son amour et sa douleur. Au dernier vers, seule la bohémienne profère le mot « pleurs » au lieu de « fleur » soulignant sa souffrance. Fidèle à la narration du roman : « Chacune (=les nobles demoiselles) se sentit en quelque sorte blessée dans sa beauté » (page 243). Fleur-de-lys chante la jalousie et la tristesse et ainsi que l'avertissement du destin tragique d'Esmeralda et d'elle-même. Madame Aloïse exprime sa haine pour la bohémienne et prédit le sort de celle-ci.

Musicalement, nous voyons se dessiner cinq lignes superposées. En somme, la luminosité harmonique de ce quintette nous évoque la description du roman : « Elle (=Esmeralda) était d'une beauté si rare qu'au moment où elle parut à l'entrée de l'appartement il sembla qu'elle y répandait une sorte de

lumière qui lui était propre » (page 243).

4. Duos

Passons aux duos. Dans le roman, les dialogues des personnages sont écrits comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. Hugo-librettiste écrit donc un certain nombre de duos en vers.

Pour commencer, à la dernière scène du premier acte, comme nous l'avons vu plus haut, le dialogue du capitaine et de la bohémienne a été créé pour le livret. Leur conversation est décrite cependant dans le roman en cinq lignes : « -Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme ? -Le capitaine Phœbus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle ! (...) - Merci » (page 75).

Du point de vue métrique, Hugo utilise des trisyllabes, des tétrasyllabes, des pentasyllabes, des octosyllabes et des décasyllabes. L'union des deux voix s'intègre dans le dialogue.

Au milieu d'un de ces duos, Esmeralda chante des vers en octosyllabes comme un récitatif, avec admiration :

« Oh ! la belle écharpe de soie,
La belle écharpe à franges d'or ! » (acte I, sc. 3)

Il s'agit là du moment important où le capitaine offre son écharpe à la bohémienne. C'est pourquoi Hugo recourt à des vers plus longs que les autres, de plus à la répétition des mots « la belle écharpe ».

Après avoir offert son écharpe, Phœbus cherche à embrasser Esmeralda. L'expression est un peu violente :

PHŒBUS : « Donne un baiser, donne, ou je vais le prendre. »
ESMERALDA : « Non, laissez-moi ; je ne veux rien entendre. »
PHŒBUS : « Un seul baiser ! ce n'est rien, sur ma foi ! »
ESMERALDA : « Rien pour vous, Sire, hélas ! et tout pour moi ! »
PHŒBUS : « Regarde-moi ; tu verras si je t'aime ! »

LA ESMERALDA (MORITA)

ESMERALDA : « *Je ne veux pas regarder en moi-même.* »

PHŒBUS : « *L'amour, ce soir, veut entrer dans ton cœur.* »

ESMERALDA : « *L'amour, ce soir, et demain le malheur !* »

Hugo choisit ici les décasyllabes qui est la forme de vers la plus proche de la prose. Les décasyllabes entre coupés rendent bien l'exclamation. Le ton de la conversation apparaît dans cette succession de rythmes déséquilibré. Alors qu'Esmeralda est profondément troublée, fascinée par la beauté du capitaine en plein ravissement, Phœbus nous communique dans ses répliques son excitation. En ce qui concerne le vocabulaire, Phœbus utilise un langage populaire, et tutoie la bohémienne. De surcroît, ce dialogue souligne le pur amour qu'incarne la Esmeralda. Cette scène se prépare comme un prélude à l'amour entre ces deux protagonistes.

Après la fuite de la Esmeralda, dans le roman, Hugo place un dialogue entre le capitaine et un gendarme : « Nombriel du pape ! (...) J'eusse aimé mieux garder la ribaude » et « la fauvette s'est envolée, la chauve-souris est restée » (page 75). Puis dans le livret, les vers sont des alexandrins.

« *Des deux oiseaux de nuit je garde le plus triste ;
Le rossignol s'en va, le hibou m'est resté.* »

L'auteur transforme leur conversation passant d'un ton assez vulgaire à en langage plus élevé dans l'intention d'ennobler le jeune premier.

Je montrerai un autre exemple. La première scène du quatrième acte est consacrée entièrement à la bohémienne et l'archidiacre. La longue discussion dans le roman est réduite au livret à quelques dialogues courts et rapides. Ces dialogues sont cependant presque fidèles au roman, n'ayant subi que la transformation de la prose en vers. Citons ici, le dialogue dans le roman :

LA ESMERALDA (MORITA)

« — *Qui êtes-vous ?*
— *Un prêtre.*
— *Êtes-vous préparée ?*
— *A quoi ?*
— *A mourir.*
— *Oh ! (...) sera-ce bientôt ?*
— *Demain. (...)*
— *C'est encore bien long ! (...) qu'est-ce que cela leur faisait, aujourd'hui ?*
— *Vous êtes donc très malheureuse ? (...)*
— *Qui êtes-vous donc ? (...)*
— *Hah ! c'est le prêtre ! »* (pages 320-321)

Dans le livret, leur dialogue devient :

LA ESMERALDA
« *Quel est cet homme ?* »
CLAUDE FROLLO
« *Un prêtre !* »
E.
« *Un prêtre ! Quel mystère !* »
C.F.
« *Êtes-vous prête ?* »
E.
« *A quoi ?* »
C.F.
« *Prête à mourir.* »
E.
« *Oui.* »
C.F.
« *Bien.* »
E.
« *Sera-ce bientôt ? Répondez-moi, mon père.* »
C.F.
« *Demain.* »
E.
« *Pourquoi pas aujourd'hui ?* »
C.F.
« *Quoi ! vous souffrez donc bien ?* »
E.
« *Oui, je souffre !* »
C.F.
« *Peut-être,* »
« *Moi qui vivrai demain, je souffre plus que vous.* »

LA ESMERALDA (MORITA)

E.

« Vous ? qui donc êtes-vous ? »

C.F.

« La tombe est entre nous ! »

E.

« Votre nom ? »

C.F.

« Vous voulez le savoir ? »

E.

« Oui. »

C.F.

« Le prêtre ! »

(acte IV, sc. 1)

Ce passage se chante en récitatif. Nous voyons que la versification est une pure mise en vers. Il s'agit d'adapter le discours au rythme de l'alexandrin et d'octosyllabes, et d'introduire au bon endroit les mots qui recevront une rime. Les mots « je souffre plus que vous » ajoutés pour le livret, viennent à la bouche de la douleur amoureuse qu'il ressent pour Esmeralda. A ces mots, la jeune femme interroge, commençant à avoir des soupçons sur l'identité de son interlocuteur. En effet, Hugo met l'accent sur l'amour de Frolo. Sur le plan métrique, les quatre premiers vers sont à rimes croisées et les quatre derniers vers sont à rimes embrassées. Au théâtre, les paroles sont si hachées qu'on a peine à reconnaître s'il s'agit de vers. En revanche, la musique assure l'unité. Finalement on peut dire que ces vers sont très proches de la parole. Il est à noter que Hugo substitue le mot « préparée » à « prête ». Cette transformation affecte non seulement la facilité de prononciation à cause de l'occlusive sourde et la répétition du *r* mais aussi joue sur une continuité sonore avec la répétition du mot « prêtre ». En effet, la prédominance de consonnes occlusives sourdes *t* et *r* semble manifester, d'une certaine manière, une violence ou un sentiment agressif.

Voyons les mots suivants :

« —Voilà des mois qu'il me poursuit, qu'il me menace, qu'il m'épouvante ! Sans lui, mon Dieu, que j'étais heureuse ! C'est lui qui m'a jetée dans cet abîme ! c'est lui qui a tué... c'est lui qui l'a tué ! mon Phæbus ! (...) Oh ! misérable ! qui êtes-vous ? que vous ai-je fait ? vous me haïssez donc bien ? Hélas ! qu'avez-vous contre moi ? » (page 322)

LA ESMERALDA

(Le prêtre !)

« C'est le prêtre ! ô ciel ! ô mon Dieu !
C'est bien son front de glace et son regard de feu !
C'est bien le prêtre ! c'est lui-même !
C'est lui qui me poursuit sans trêve nuit et jour !
C'est lui qui l'a tué, mon Phæbus, mon amour !
Monstre, je vous maudis à mon heure suprême !
Que vous ai-je donc fait ? quel est votre dessein ?
Que voulez-vous de moi, misérable assassin ?
Vous me haïssez donc ? »

(Je t'aime)

(act IV, sc. 1)

Les vers découpés illustrent les cris effarouchés d'Esmeralda alors que le roman se contente d'une allusion descriptive « avec un tremblement convulsif ». La comparaison développée dans le récit : « Le prêtre la regardait de l'œil d'un milan qui a longtemps plané en rond du plus haut du ciel autour d'une pauvre alouette tapie dans les blés, qui a longtemps rétréci en silence les cercles formidables de son vol, et tout à coup s'est abattu sur sa proie comme la flèche de l'éclair, et la tient pantelante dans sa griffe » (page 322) est ramenée à un vers, une métaphore ; « son front de glace et son regard de feu ! ». Hugo passe de la prose au vers en conservant les mêmes paroles, pourtant les vers sont d'un langage plus abstrait et plus relevé par le choix de mots comme « suprême », « dessein ». L'emploi des alexandrins, vers de tragédie, renforce la tendance au vocabulaire noble. La fréquence du son *m* des cinquième et sixième vers rend le poème sentimental. La répétition de « c'est lui » et « mon » sur un tempo rapide donne un rythme aux vers et fait ressentir l'horreur d'Esmeralda.

LA ESMERALDA (MORITA)

Par ailleurs, la construction des vers illustre les passions de ces personnages. La construction et le nombre des syllabes de la scène précédente son strictement arrangés, en revanche, ceux de cette scène ne sont pas ordonnés. Le contraste de ces deux formes reflète peut-être les sentiments des personnages. Ici, la constitution libre suggère l'opposition sentimentale de deux êtres qui ne se réconcilieront jamais : Esmeralda, une haine frénétique, Frollo, un amour ardent.

Après avoir commenté le mécanisme de l'adaptation de ce livret, il est à noter le caractère fortement structuré des vers, des rimes, des assonances et des allitérations qui relaient les mètres stricts. En revanche, Hugo pense que les nécessités musicales à l'opéra ont toujours droit de prévaloir. Certaines lettres à mademoiselle Bertin nous le confirment : « Ne jugez pas ces bouts rimés trop sévèrement »⁵, « Votre sens musical doit être, après tout, souverain, et mes rimes sont les très humbles servantes de vos notes (...) C'est toujours un grand bonheur pour moi de fournir un thème à votre pensée, une charpente à votre architecture, un canevas à votre broderie. Voilà de la grosse toile, couvrez-la d'arabesques d'or, c'est votre affaire »⁶. Il semble bien, comme l'a dit Debussy que « les vrais vers ont un rythme propre (...) C'est très difficile de suivre bien, de "plaquer" les rythmes tout en gardant une inspiration (...) Les vers classiques ont une vie propre, un "dynamisme intérieur" »⁷, et il n'est pas facile pour le musicien de suivre ce rythme déjà existant malgré les efforts de Hugo pour rénover la métrique et donner aux vers un rythme plus libre. Il est certain que Hugo se révèle plus habile dans l'écriture du roman, de la poésie et du théâtre : pour le moins son talent ne convient pas à l'opéra.

Bien entendu, l'opéra ne peut pas exister sans musique. L'opéra *la Esmeralda* connaît un échec retentissant. Berlioz, dans

ses *Mémoires*, illustre les circonstances de la représentation : « Des sifflets, des cris, des huées, dont on n'avait encore jamais vu d'exemple, l'accueillirent à l'Opéra. On fut même obligé, à la seconde épreuve, de baisser la toile au milieu d'un acte et la représentation ne put en être terminée »⁸. Il ajoute : « Son (=Mlle Bertin) talent musical, selon moi, est plutôt un talent de raisonnement que de sentiment, mais il est réel cependant, et malgré une sorte d'indécision qu'on remarque en général dans le style de son opéra d'*Esmeralda* et les formes de sa mélodie quelquefois un peu enfantines, cet ouvrage, dont Victor Hugo a écrit le poème, contient certes des parties fort belles et d'un grand intérêt »⁹. Les problèmes familiaux du compositeur, la puérilité de la musique, l'insuffisance des répétitions n'ont sans doute pas été étrangers à cet échec. Si l'on pense à la parole de Debussy « la musique est faite pour l'inexprimable », les vers de Hugo sont trop explicites. L'auteur lui-même est présent partout. *La Esmeralda* d'après *Notre-Dame de Paris* ne laisse jouer librement ni l'imagination du musicien, ni celle du spectateur, parce que l'œuvre est déjà parfaitement close sur elle-même. C'est pourquoi ce livret est resté méconnu et fut vite oublié. Je me demande si, sous la plume d'un grand compositeur comme Berlioz, cet opéra aurait pu devenir une œuvre digne de la postérité. Il ne nous est laissé que d'imaginer comment celui-ci se serait arrangé de cette « besogne d'amateur » d'un grand poète.

NOTES

1. « Mlle Louise Bertin, fille du directeur-fondateur du *Journal des Débats*, et sœur de son rédacteur en chef, cultive à la fois les lettres et la musique avec un succès remarquable. Mlle Bertin est l'une des têtes de femmes les plus fortes de notre temps. » écrit Berlioz dans ses *Mémoires*, p. 23.
2. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 233.

LA ESMERALDA (MORITA)

3. Victor Hugo, *La Esmeralda*, p. 683.
4. Hector Berlioz, *Mémoires II*, p. 24.
5. Victor Hugo, *Correspondance*, p. 535.
6. Ibid. p. 537.
7. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 207.
8. Hector Berlioz, op. cit., p. 24.
9. Ibid. pp. 23-24.

BIBLIOGRAPHIE

- BERLIOZ. Hector : *Correspondance générale I 1803-1832*. Flammarion. Paris, 1972.
- : *Mémoires II*. Garnier-Flammarion. Paris, 1969.
- BERTIN. Louise : *La Esmeralda*. Edition de F. Liszt. Paris, 1836.
- DEBUSSY. Claude : *Monsieur Croche et autres écrits*. Gallimard. Paris, 1987.
- GENETTE. Gérard : *Palimpsestes*. Seuil. Paris, 1987.
- HUGO. Victor : *La Esmeralda*. Théâtre complet Tome II Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1975.
- : *Correspondance*. Tome I, Albin Michel. Paris, 1947.
- : *Notre-Dame de Paris*. Gallimard, Bibl. de la Pléiade. Paris, 1975.
- MARE, Thierry : *Un Théâtre de mots*. (pour sous le titre 『言葉の劇』 dans 「文学」第57巻・第12号) traduit par Takashi Gohira, Tôkyô, 1989.
- TIERSOT Julien : *La Esmeralda*. in la Revue Musicale, 1936, Décembre.

(Institut des sciences humaines, Section de langue
et de littérature françaises, Cours de doctorat)